敦煌琵琶谱的解读研究

〔日本〕林謙三著

潘怀素译



上海音乐出版社

1957

敦煌琵琶譜的解讀研究

〔日本〕林謙三著

潘怀素譯

上海音乐出版社

1957

內 容 提 要

《敦煌琵琶譜》是在甘肅敦煌发見的唐人手抄的古曲譜。其中所录之曲，都是當時民間流行的。乐器用四相的乐琵琶，以撥彈奏。

著者为了讀懂本譜，用考証比較研究法来解釋唐代曲譜的譜字、調弦、表現，以及演奏等問題，并將古譜全部翻成了五綫譜。

本書是愛好我國古代音乐艺术和从事发掘民族音乐的优良傳統者所必备的參考資料。

敦煌琵琶譜的解讀研究

原著者 〔日本〕林謙三
翻譯者 潘懷素

上海市书刊出版业营业许可証出字第84号
上海音樂出版社出版
上海福州路677—679号

开本：787×1092耗 1/25
頁數：38　印張：3 1/25　文字：34千
版次：1957年9月第1版上海第1次印刷
印數：1—960冊

新華書店上海發行所發行

統一书号 8127·092
定价(10) 0.50元

目　次

譯者引言 …… 3
敦煌琵琶譜原图 …… 7
日本正仓院藏中国唐代乐琵琶 …… 29
日本近卫家旧藏古鈔本五弦譜的一段 …… 30
一、　序說 …… 31
二、　本譜的內容 …… 33
三、　琵琶及其譜字 …… 34
四、　琵琶調弦的原則 …… 37
五、　本譜調弦的推定 …… 41
六、　敦煌譜的表現方式 …… 51
七、　演奏的实际 …… 54
八、　結言 …… 57
九、　附說 …… 58
跋 …… 62
五綫譜翻譯凡例 …… 63
敦煌琵琶譜的五綫譜譯譜 …… 65

敦煌琵琶譜的解讀研究

〔日本〕林謙三著

潘怀素譯

上海音乐出版社

1957

內 容 提 要

《敦煌琵琶譜》是在甘肅敦煌发見的唐人手抄的古曲譜．其中所录之曲，都是当时民間流行的．乐器用四相的乐琵琶，以撥彈奏．

著者为了讀懂本譜，用考証比較研究法来解釋唐代曲譜的譜字、調弦、表現．以及演奏等問題，并將古譜全部翻成了五綫譜．

本書是愛好我國古代音乐艺术和从事发掘民族音乐的优良傳統者所必备的参考資料．

敦煌琵琶譜的解讀研究

原著者　〔日本〕林　謙　三
翻譯者　潘　怀　素

上海市书刊出版业营业許可証出字第84号
上海音樂出版社出版
上海福州路677—679号

开本：787×1092耗　1/25
頁数：38　印張：3 1/25　文字：34千
版次：1957年9月第1版上海第1次印刷
印数：1—960冊

新華書店上海發行所發行

統一书号 8127・092
定　价（10）0.50元

譯者引言

这本小册子是根据日本学者林謙三氏的手稿《敦煌琵琶譜的解讀研究》翻譯的．林氏研究中国古代音乐为时很久，曾著有《隋唐燕乐調研究》、《琵琶古譜的研究》、《国宝五弦的解讀研究》、《笙律二考》与用英文发表的《敦煌琵琶譜解讀研究》(即本書的原稿)等重要論文．

林氏虽然还沒有把《敦煌譜》各方面的問題都一一弄明白，可是为継起研究者开辟了道路，提供了宝貴的参考資料，指出了尙待解决的問題．此外，他还殷殷地期望着中国和各国学者的援助，以完成这一研究．林氏在中国古代音乐史的研究上毫无疑問是有所貢献的，是値得我們欽佩的．

譯者反复地讀了本文原稿与以上几种論文之后，覚得必須指出以下三点尙待商榷，請讀者給以注意．

一、关于参考資料　林氏特别推重的是三譜(《天平琵琶譜》、《博雅笛譜》、《五弦譜》)两書(《三五要录》、《琵琶諸調子品》)、《天平譜》和《五弦譜》外，其余我都未見过，不談．但是我知道五弦琵琶有两种不同的柱制．一、唐陈游所著《乐苑》中說：五弦四隔，孤柱一、合散声五、隔声二十、柱声一，总二十六声，随調应律．二、日本正仓院唐代五弦琵琶有五隔，无孤柱，合散声总共有三十声．因此，我对于林氏用《五弦譜》譜字的音位来推断乐琵琶四相上的音位譜字，似乎还有重新推算的必要．

二、关于俗乐調式　林氏論隋唐俗乐調，一向是主張不妨用雅乐的

七声，而不信隋唐燕乐是有其短調式的音阶，因此他很惊訝地发見了变调出現于唐代的二十八調中，且認为唐代末叶音乐上有了风潮．这也是值得重新檢討的．

三、关于演奏法　我們知道日本所傳乐琵琶是沒有独奏的曲子的．日本乐琵琶在日本雅乐的旋律进行中，只有加强节奏，而无美化旋律的作用．同时我們也可以想象《敦煌琵琶譜》上的曲子应該是可以独奏的．因此我推測《敦煌譜》应有其自己的演奏法．

就以上三点，我打算另写一文，这里不詳談了．

目　　次

譯者引言······························3
敦煌琵琶譜原图··························7
日本正仓院藏中国唐代乐琵琶················29
日本近卫家旧藏古鈔本五弦譜的一段············30
一、 序說······························31
二、 本譜的內容··························33
三、 琵琶及其譜字························34
四、 琵琶调弦的原則······················37
五、 本譜调弦的推定······················41
六、 敦煌譜的表現方式····················51
七、 演奏的实际··························54
八、 結言······························57
九、 附說······························58
跋····································62
五綫譜翻譯凡例··························63
敦煌琵琶譜的五綫譜譯譜··················65



義塙録稽講所図之一

傾盃樂

敦煌琵琶譜原図之二

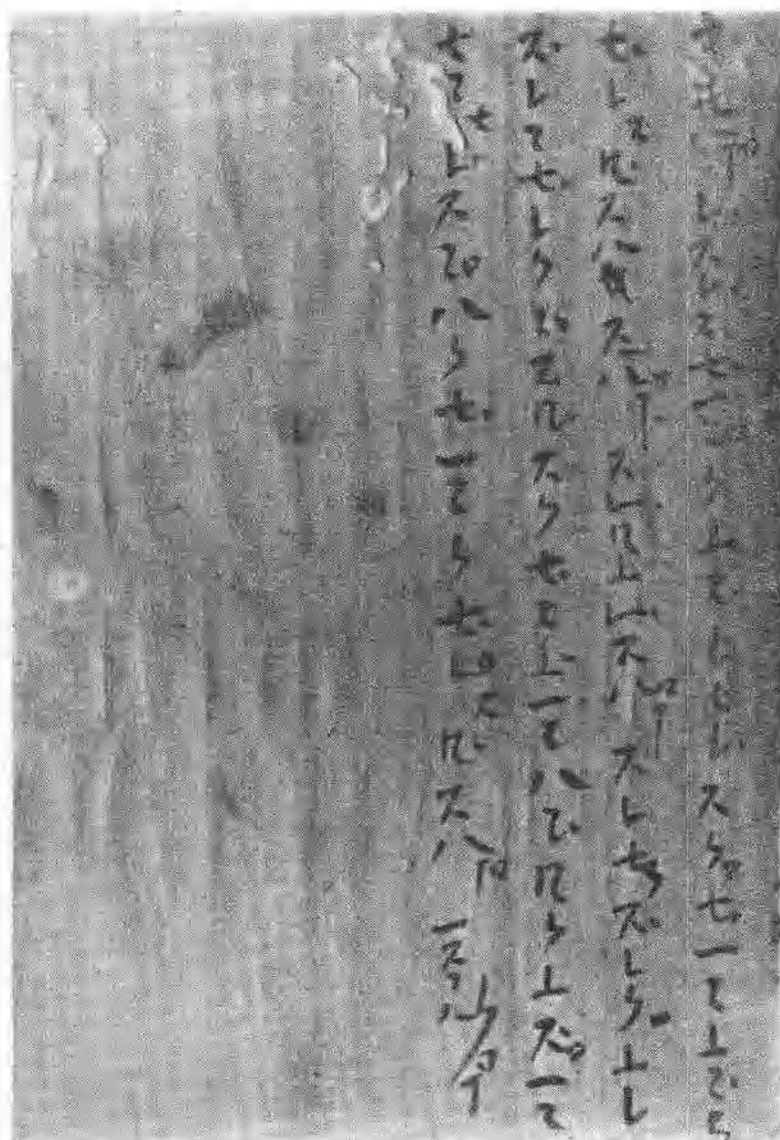
敦煌琵琶譜原图之三

敦煌琵琶譜原图之四

敦煌琵琶譜原图之五

敦煌琵琶譜原圖之六

敦煌琵琶譜原图之七



須蓋樂

敦煌琵琶譜原图之九

傾盃樂

又慢曲子西江月

敦煌琵琶譜原圖之十

敦煌琵琶譜原图之十一

慢曲子心事子

敦煌琵琶譜原圖之十二

又慢曲子伊州

敦煌琵琶譜原図之十三

又慢曲子

第二遍至王字末

水鼓子

敦煌琵琶譜原圖之十四

水鼓子

敦煌琵琶譜原图之十五

敦煌琵琶譜原图之十六

敦煌琵琶譜原图之十七

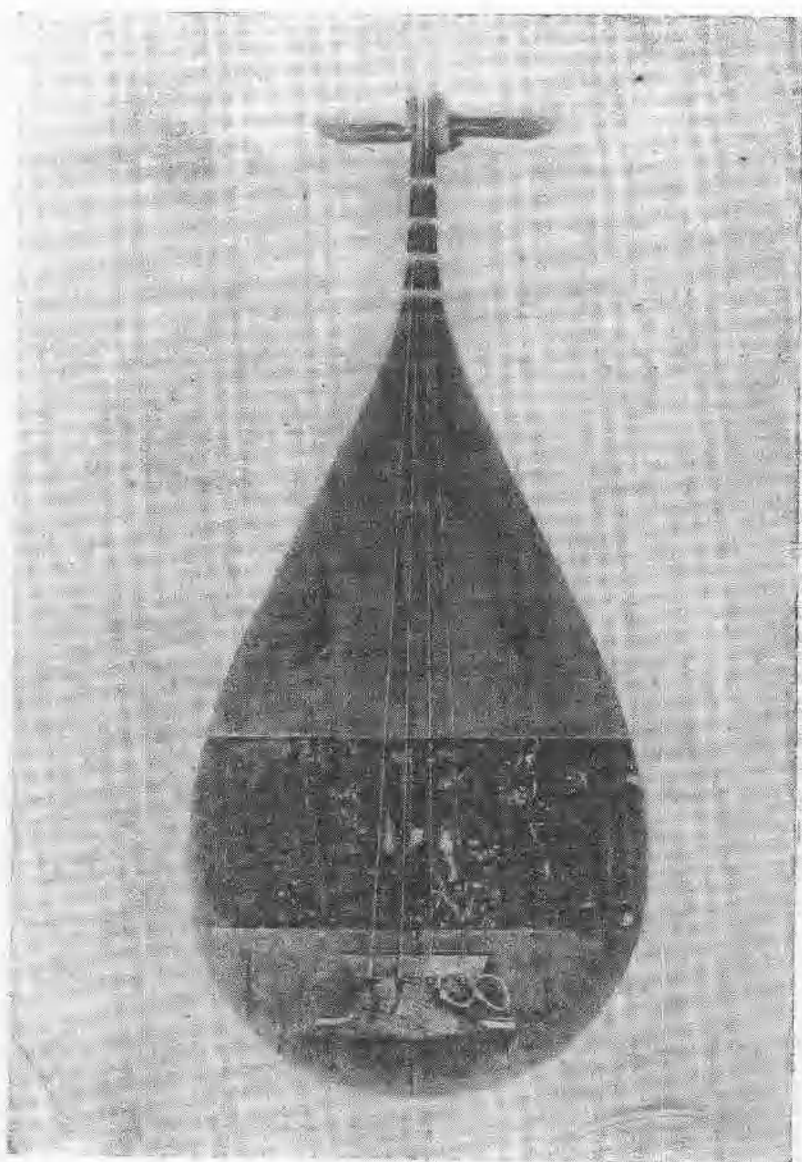
敦煌琵琶谱原图之十八

敦煌番書講原圖之十九

敦煌琵琶譜扉図之二十

教熗毦毪諸原图之二十一

敦煌琵琶譜原圖之二十二



日本正仓院藏中国唐代乐琵琶

日本近卫家旧藏古钞本五弦谱的一段

一、序　說

中国唐代(618—907)的音乐,特别是俗乐,究竟是怎样的东西呢?这些音乐到現在已是完全不可能再演奏或再听到了嗎?今日,在日本有所謂雅乐的,还在演奏,在这里面有叫做唐乐❶的数十曲.这些唐乐确实是祖述了唐代音乐的东西,相当地能够傳达着古时的面貌,可是这已不是当时的原样.因为在今日的和千年前的音乐之間,是会有相应的悬殊,而真的唐代音乐,由于把迄今久久未能見到的古乐譜,或者是把本世紀才被发見的如次所举的古乐譜,和今日的唐乐作了比較研究之后,慢慢地明了起来了.

一、《敦煌琵琶譜》,就是1905年从中国敦煌石室里被法国伯希和博士发見后,拿回他本国去的琵琶譜(伯希和編号第3808号).这是由二十五支曲組成的,这些乐曲的主要部分,可能是晚唐所流行的——尤其从抄写年代看来,也許还要晚一些,大約是五代長兴四年(933)光景,❷原譜現藏于法国国家图書館.

---

❶ 关于日本雅乐的参考書非常多.內容最丰富而完整的,尚推阿部季尙的《乐家录》(五十卷)为第一.又簡潔而得要領的,首举小川守中的《歌儛品目》(十卷).本世紀的著述中,东儀鉄笛的《日本音乐史考》,对雅乐有特别詳細的說明,惜今日已在孤本之列.田边尙雄的《日本音乐講話》(1918)、《日本音乐史》(《东洋艺术史講座》之二,(1932)之外.他还写了不少关于日本音乐的著作,都被称为优良的参考書.

欲知日本雅乐的概略,可以参看平凡社最近出版的《*音乐辭典》中的《雅乐》和其他有关的項目.此外,欧洲方面还有哈里赫及史奈得尔所著《日本宮廷音乐的現况》一文,見《音乐季刊》第19卷第1期,(1953).雅乐已譯成五綫譜的有芝裕泰的《雅乐》(1955—1956).

*譯者按:阿部季尙应为安倍季尙之誤;小川守中应为藤原守中之誤.

❷ 任二北:《敦煌曲初探》(1954)224頁.

二、《天平琵琶譜》是在日本奈良正仓院古文書中，从写着天平十九年七月二十七日（747）的写經料紙收進帳的紙背上发見了的琵琶譜的断片，認为这是利用乐譜的背面而作了古文書的，因此这乐譜的年代也許还要早一点.这譜上題着《黃鍾》、《番假祟》，中間挾着一个"調"字，想来是由"撥合"(一种練习曲)和《番假祟》曲的一部分組成的.

三、《五弦譜》，这是一种平安中叶(十世紀)时，把天平时代傳到日本去的盛唐时代(八世紀)的原本重加編輯抄写过的五弦琵琶上所用的譜.本譜埋沒在名家的秘篋中为时很久，到了本世紀才被人注目，一共收了二十八曲，从后代已經散佚甚多的唐代乐曲資料这一点而論，那是非常重要的东西，原来是近卫家的旧藏，今日藏在京都的阳明文庫.

四、《博雅笛譜》，一名《長竹譜》(即長秋卿笛譜之意)，是十世紀日本著名宮廷音乐家原博雅(918－980)所編輯的横笛譜的一部分，有康保三年(966)的跋文.所收唐乐和日本自制曲，一共約五十曲，今日保存下来的是其轉抄本.

这些古乐譜于唐代音乐的研究上是不可缺少的重要資料，尽管如此，自本世紀发見以来，可是被作为全不能讀的乐譜而擱置起来了. 大約在二十年前，我才开始把握着解讀这些乐譜的端緒，❶ 一直到了今日，还是繼續在研究中.对于唐代音乐是否可以演奏，是否可以听得到的这一疑問，我的回答是:在我能够解讀这些古乐譜的程度以內是可能的. 所以这研究只要更推进一步，那末就可以更深入地，更正确地理解当时的音乐，乃是必然的事.

---

❶ 林謙三、平出久雄:《琵琶古譜的研究》(月刊乐譜第27卷第1期,1938);林謙三:《国宝五弦譜与其解讀的端緒》(《日本音乐学会誌,》*第2期,1940).

*譯者按:《音乐辭典》是《音乐事典》的筆誤, 又《日本音乐学会志》是《日本音响学会志》的筆誤.

本稿主要是以上列四个古乐譜中的《敦煌譜》的解讀为中心，准备通过了这一点来窺測唐代音乐的大概，特别是我之所以选擇这一乐譜的理由之一是这样的：这乐譜早已有法国以及欧美或中国的学者，看到了此譜而加以研究的．尽管如此，这乐譜假如不依靠保存在日本的极其稀少的資料和傳承的帮助，究竟是不可能理解的，因此，我想把它作一普遍的介紹．

敍述的順序是先談本譜的概要，唐代琵琶的音組織，譜字，四条弦的調弦方法，再以这些知識为基础来判别前記的古乐譜上的譜字，考查調弦的原則，搜寻依此而推定曾經用于本譜乐曲的調弦，依此而推測对譜字所应給予的音，最后試求的是这些乐曲的如何演奏．

二、本譜的內容

本譜是紙本墨写的卷子，首尾大概完备的計二十五曲，有可以明显地区别出来的三种笔迹，列为三群．这是表示因为抄写的人不同，或因抄写的时期不同，而成了三种样子的乐譜，以后才合为一卷的，同时这三群又表示因使用譜字各有特征，从而由三种样子的調各自成为一群了．

第一羣——1.《……品弄》(?)，2.《……弄》(?)，3.《傾盃乐》，4.《又慢曲子》，5.《又曲子》，6.《急曲子》，7.《又曲子》，8.《又慢曲子》，9.《急曲子》，10《又慢曲子》．以上十曲〔由此与第二羣間約留有七行空白〕．

第二羣——11.(佚名)，12.《傾盃乐》，13.《又慢曲子西江月》，14.《又慢曲子》，15.《慢曲子心事子》，16.《又慢曲子伊州》，17.《又急曲子》，18.《水鼓子》，19.《急胡相問》，20.《長沙女引》．

以上十曲〔以下緊接着就是第三羣曲子的第一紙〕

第三羣——21.(佚名)，22.《撒金沙》，23.《營富》，24.《伊州》，25.《水鼓子》．

关于这里所見的曲名等，因为有了近时中国学者所作詳密的考証，所以略而不談，可是在有关曲数的处理上，是需要說一說的，任二北所

判断的是把全曲限定于《傾盃乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《急胡相問》、《長沙女引》、《撒金沙》、《营富》等九調，而把其他《慢曲子》、《曲子》、《急曲子》一概作为某曲的附随曲，[1] 我却認为异調同名的曲子.《慢曲子》和《急曲子》等也应分别作为一曲計算的，也就是乐曲的各片卽二十五片应每个都需要給以研究的.

这里象《傾盃乐》、《伊州》、《水鼓子》是另有异調的曲子，此外如《慢曲子》、《曲子》、《急曲子》，与其說它是曲名，不若說它是曲体的名称，或者是曲名上加以《慢曲子》.曲名有的不明了，或者是失掉了曲名，缺少曲名的东西，是不是單單失掉了曲名，或者是失了一行以上的乐譜，这是很难立卽肯定的，唐代的書里，果然可以見到《傾盃乐》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《急胡相問》、《長沙女引》等曲名，可是在盛朝中(八世紀)某某曲子的名称还沒有看到，尤其从使用乐調的性質来判断，認为本譜的原曲系唐末(九世紀后半)至五代(十世紀前半)这整整一世紀之間的东西的看法，我以为是妥当的.

三、琵琶及其譜字

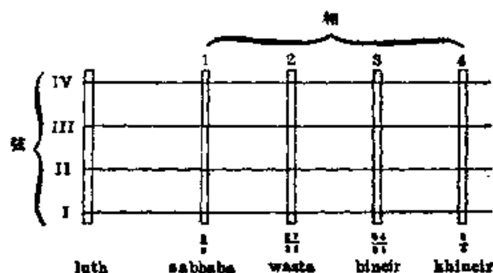
为了理解这乐譜起見，那末用以彈奏这譜的关于琵琶上的知識是必要的.唐代所用的琵琶[2] 系起源于伊蘭的弦乐器，大約是在第三第四世紀时傳到中国来的.原来所謂琵琶有两种样子，汉代一般所知道的是类似唐代的阮咸，是長頸圓体多柱的乐器，在后汉时代并不是沒有一部

---

[1] 任二北：《敦煌曲初探》455頁以后.

[2] 就琵琶作一般敍述的，有如下各書——庫朗《中国古典音乐史論》(見拉維那：《音乐百科全書》，1924版，第176—177頁)，薩林格：《欧洲詩琴的歷史来源》(見《音乐科學杂志》，1928年版)；薩赫斯：《乐器的性能及其发展》，1928年版，第235至237节；岸边成雄：《琵琶的淵源》(《考古學杂志》，第26卷第10及12期)1936年版 瀧辽一：《琵琶在東洋的发展》(《東洋音乐研究》，第9期1951年版)。

分后代式的琵琶的形迹，在同时代的西域也看得出有那样的征候，而琵琶之所以成为一般而普及了的东西，得看作六朝以后的事情．在正仓院还藏有五只唐代（亦即天平时代）精致的琵琶，不論那一只都是四弦和四相的，和現在日本雅乐所用的琵琶完全是同制的，❶ 四相的排列是和古代阿剌伯人所有初期的琵琶（Juth〔El' oud〕）❷ 的排列是完全相同的，恐怕这是根据波斯的音乐理論的东西吧．四弦的排列和小提琴是一样的．



表示琵琶四弦四相二十个弦音的譜字，在日本雅乐里是用如下的符号的．

弦 \ 相	0	1	2	3	4
IV	丄	八	丨	ム	也
III	ク	七	ヒ	ミ	之
II	乚	下	十	乙	ヱ
I	一	工	九	フ	斗

❶ 《东瀛珠光》，1908～1909，第1及第5卷；《正倉院御物图录》，1928～1955，第 1 及第16卷；薩赫斯：同書第32图，第223，224頁．

❷ 费蒂：《音乐通史》卷二．秦納：《阿剌伯音乐》（見《拉維那：音乐百科全書》；第 2701 頁）．

琵琶譜上所用的譜字就是拿这二十个和其他若干符号来表示的。这譜字和十七管笙的管名(及譜字)是有密切的关系，一看下表就会明白的.有〔 〕号的管，在今日是沒有簧的.

琵 琶	一	工	九	フ	斗	乚	下	十	乙	コ
	iti	ku	bô	syu	to	otu	ge	zyû	bi	ko
笙	一	工	九	毛		乙	下	十	美	乞
	iti	ku	bô	mô		otu	ge	zyû	bi	kotu
	h	#c	d	(#d)		e	#f	g	#g	a
琵 琶	〃	七	匚	㇋	之	丄	八	丨	ム	乜
	gyô	siti	hi	gon	si	zyô	hati	boku	sen	ya
笙	行	七	比	言		上	八		千	也
	gyô	siti	hi	gon		zyô	hati		sen	ya
	a	h	c	#c		d	e		#f	g

可是因为笙有固定的音，所以它的譜字也时常是表示一定的音，并且其过半数还是作为低音的特殊的和音来表現的.琵琶就不是这样，它为了把四条弦作成种种的調弦，所以它的譜字就不可能表現一定的音(尤其是在琵琶上，它的譜字所表示的，只是因調弦所給予的單一的音，在大多数地方，很少把这些音作为高音的特殊的和音来表現的，詳后.那末，本譜所見的譜字应怎样講呢？其大部分如上所述，和近世的琵琶譜字差不多是相同的，只有几个是两样的，可是現在都已經弄明白了，下面把字体稍有不同的譜字举出来：

*譯者按：作者对于音名是根据德国体系来写的，因此b或B在本書里都写为h或H.

ル＝九

斗＝斗　在《五弦譜》上作“ム”号，因为这譜字象斗字，所以后代就用斗．因此，“斗”的讀音，也可能是由此而来的．

ㇾ＝乚

ス＝下　这譜字因为象下字，所以后代就用下．因此得到了“𣥂”的讀音．

レ＝コ　レ也許就是乞字的簡写．

之＝之　不問哪一个字，好象都是从之字而来的．

ャ＝也

以上对照的正确性是由于1949年調查正仓院所藏八世紀的笙管．竽管的时候，見其各管上都写有这些古体字而被确实証明了的．❶ 現在把古今琵琶譜的譜字对照如下．

一	工	凢	フ	斗	乚	下	十	乙	コ	ク	七	匕	ミ	之	上	八	丨	ム	也
一	ユ	几	フ	卄	ㇾ	ス	十	て	レ	ク	七	ヒ	て	え	上	八	丨	ム	乜
	工	几	つ	卄	L	ス		て		リ		匚	し	ミ					ャ
				ㄩ		ノ				ク		匚	し						

四、琵琶調弦的原則

琵琶最基本的調弦是以四度音程去連結相互鄰接的两条弦，阿剌伯琵琶初期的調弦也是和此完全一样的．在日本雅乐把这調弦称为《平調》，所以把第Ⅰ弦定作♯F．这就是今日还用在《盤涉調》的曲子上的調弦．

❶ 芝裕泰，長屋〔林〕謙三，昭和二十三、四年度，《正仓院乐器調查概報》（《書陵部紀要》第一册1952年版，20至21頁．

IV a ○ h c' #c' d'

III e ○ #f g #g a

II H ○ #c d #d e

I #F ○ #G A #A H

可是大家都知道，琵琶的調弦在唐代已經有几十种名称，《乐書要录》第八卷(今佚)上，琵琶有八十四調的記載，仿佛这一类的东西在十二世紀的琵琶譜《三五要录》❶ 上也是說到的．开元时代的琵琶名手賀怀智的《琵琶譜序》(《夢溪笔談》所引)有一节說：

琵琶八十四調，內黃鐘太簇林鐘三声，弦中彈不出，須管色定弦．"其"*余八十一調(郎)"皆"*以此三調为准，更不用管色定弦．

依然說八十四調是存在着的．在年代較晚的开成三年(838)．藤原貞敏❷(807—867)在其《自唐傳来的琵琶諸調子品》里，列示了琵琶二十八調．❸ 其实这二十八調里包含着多数名异实同的調弦型，因此可以設想八十四調也是同样的，就是这样所存在的唐代多數琵琶調弦，漸被淘汰．而傳到日本的就象《三五要录》上所記的，把理論上的和实用上所用

---

*譯者按：引文中有錯誤及遺漏之处，今为校正如次："余"字前缺"其"字，"郎"字应作"皆"字．

❶ 藤原师長(1138—1192)撰，十二卷，著者是当时的高官，并且是很有名的音乐家．还有《仁智要录》(筝譜)十二卷，是本書的姊妹篇，这两种書都是为整理編纂古傳的乐譜而写的．

❷ 当时的社会上尊重他为琵琶的名家，作为此道的中兴之祖来尊敬他的，他在开成三年以遣唐使判官的身分入唐，在揚州开元寺从廉承武承襲了琵琶的秘曲．

❸ 1.《壹越調》，2.《壹越上調》，3.《沙陀調》，4.《双調》，5.《平調》，6.《大食調》，7.《乞食調》，8.《少食調》，9.《道調》，10.《黃鐘調》，11.《大黃鐘調》，12.《水調》，13.《万渉調》，14.《风香調》，15.《反风香調》，16.《仙女調》．17.《林鐘調》，18.《清調》，19.《鵔孔調》，20.《難調》，21.《仙鶴調》，22.《高仙調》，23.《凤凰調》，24.《鸞鳳調》，25.《南吕調》，26.《玉神調》，27.《碧玉調》，28.《啄木調》，其中的《玉神調》对《敦煌琵琶譜》是有关的东西．

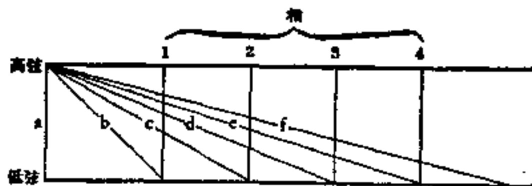
的加起来，一共有二十种調弦的基型．現在把这时代实际所用的調弦列示如次：

		I	II	III	IV		近代以来的称呼
1.	《风香調》	A	c	e	a	…………	《黄鐘調》
		H	d	#f	h	…………	
2.	《反风香調》	G	A	d	g	…………	《双調》
		A	H	e	a	…………	《水調》
3.	《双調》	A	d	e	a	…………	《一越調》
4.	《平調》	#F	H	e	a	…………	《盤涉調》
5.	《黄鐘調》	E	H	e	a	…………	《平調》
6.	《反黄鐘調》	E	H	e	a	…………	《大食調》
7.	《清調》	H	e	e	h		
		#F	H	H	#f		
8.	《啄木調》	G	G	d	g		
		A	A	e	a		

以上諸調中，今日所用的是第一到第六各調．

《敦煌譜》对其所收之曲，不曾記載任何关于調弦的事情，不解調弦的琵琶譜自然是不能讀懂的，于是推定調弦这事，为了解讀这些古琵琶譜，便成为最重要的工作之一．參考了《琵琶諸調子品》和《三五要录》所說的种种琵琶調弦的类型之后，就在下面試举推定調弦的方法若干条来作研究．

一、相鄰二弦之音的連結法，是把細弦（高弦）的散声使和粗弦（低音）的散声同音，例如a；或者是和在粗弦的四个相位上：



按弦所生的四音中的某一个音相一致，例如，b, c, d, e. 或者是和粗弦的五度[*]相一致，例如f；不外是五个地方.假定低弦定作c. 那末高弦就是c, d, #d, e, f, g[*], 这五个.

二、尽可能参考文献古籍中所記載的調弦.

三、某一曲，或者是認为同一調弦的几个曲中所用的譜字种类，在二十个字中大概是有一定的，至于用四弦四相全部所生之音的这样曲子，在当时是不可能有的，所以在一曲乃至一調上所用一定的譜字，是要依照宫，商、角、变征、征、羽.变宫的七音順序，在四条弦上，找出这些音的位置来，而半音(譜字)是必須放在变征和征，变宫和宫之間，这样是有两三种調弦可以考慮的，再参考他項，从这里把認为最妥当的作为所推定的調弦.

四、用不同調弦的同名曲子，例如《傾盃乐》、《伊州》、《水鼓子》，尽可能使两个曲調在可以互相接近的情况下定出調弦来. 調弦尽管是不同的，假如两个曲調在相当長的乐段是能够相同的話，那末就可以判斷那两个調弦是正确的.

五、就是唐代，尤其是中唐的俗乐，它所用的調是以宫調、商調，羽調这三个調为最通用的，其次是角調，至于征調是不多用的. 所以在調弦的推定上，也是需要把用这样調性的时代的情勢放在我們的考慮之中.

六、調的性質已經依文献古籍判明了的曲子，应即照此調性来考慮調弦，无須再强作解釋.

七、特别在《敦煌譜》上应該注意的重要点，是同一群的曲，在其曲的末尾，有由定型的四个譜字（有时只有三个）而成的終句——即所謂

---

*譯者按：在四相琵琶相鄰的兩条弦上，不可作五度定弦，因为自任何一弦的散声和其第四相上按音之間，只有六律的音程，所以f这条線是不必要的，同时，下句中的g字也可以去掉.

結句,(詳后),可以設想这結句所容的各声是和一調的主声有密接关系的某些声,尤其是結句的最后的一声,以主声为最理想的吧了,就算不是这样的話,也希望它是不終于属音以外的音,例如宮調的話,結句的声是用宮或征最为理想.

五、本譜調弦的推定

《敦煌譜》在种种的意义上是难于理解的乐譜,屬于二群的同名二曲的曲調是不可能完全相符的,如《傾盃乐》虽然也是傳到了日本的曲子,只能認为在它的結構上有相类似之点,可是曲調則大相悬殊.又据唐代中叶的通說,《伊州》应該是商调,但在这乐譜上究竟不能讀作商调的之类.因此,要推定这乐譜的調弦,实在是感覚困难的,虽然,近年来漸漸可以知道,在三个調弦中的两个是有其相当的确实性的.

本譜在譜字的書体上也可以区别为三群,一群中的諸曲,其譜字的使用法,大約是一定的,如上面所說二十五曲之中,多至二十二曲,加在各曲的終声上有定形的四字(时而三字)的結句,現在把它表示出来:

	I					II					III					IV					結句
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	
第一群	○一		几			乙	○ス	十	乙	ㇾ	ク	セ		○乙	之	上	○八	丨		ㄨ	一ス乙八 ス乙八
第二群	一	工	○几		丩	○乙	ス		乙		ク	セ	○匕		{	(○)上	八	○丨		ㄨ	几乙匕丨(上丨乙) 几乙丨(メ丨ム)
第三群	○一	工		フ		乙	ス	○十		ㇾ	ク	セ		⺀	○之	○上	八		ム		一十之上

通用于三群的譜字是一乙スクセ之上八这八个,四弦散声的譜字占其半数,在琵琶上变更調弦,以求适合于某一調弦的調子时,在4×5=20音位之中,必然地会有用不着的几个音位出現的,只要看一看上記三群的譜字表,就容易看得出这样的特色来.由此可知每一群是有其共

通的結句，这正和日本雅乐的琵琶曲一样，它是依其屬調，添上一定的特殊的結句，所謂七撥❶——就是七个撥音的意思．七撥是由七个乃至八个音而成的，今把它和由四个（乃至三个）而成的本譜的結句作一比較，其数目是不同的，但用途是相同的．而这三群的終句的音，任何一个都是分散在四条弦上，由此可以推測各种調弦是在任何一条弦上去选擇相当于主要之声的譜字的．細查各曲譜字使用法的結果，确实了解了，在这結句譜字之中，是有相当于一曲一調的主声（乃至屬音声）的譜字．再把二十五曲的結句的使用数目列表如次：

群	結句	曲数
第一群	一ㄡㄟ八	九曲
	ㄡㄟ八	二曲
第二群	ㄦㄴㄈ丨	六曲
	ㄦㄈ丨	一曲
	上丨ㄴ	二曲
	ㄡ丨ㄴ	一曲
第三群	一十ㄟ上	五曲
	缺	三曲

如上有种种特色出現于本譜，这表示着同一群內的諸曲是有着同一的調弦，从而断定了本譜有三个調弦．虽然調弦被認为有三种，可是不得不設想一个調弦时常只能是和限定的某一个調相結合的．日本雅乐琵琶上的《黃鐘調》和《反黃鐘調》有一样的調弦——EHea，但因为所用的音位不同，所以这个弦是可以供給别調使用的，就是前者用于

❶ 現行七撥：《一越調》－ㄩㄈㄜㄜㄈㄜㄗ；《平調》－ㄩクク八八ク八ㄗ；《双調》－クク上上ク上ㄗ；《黃鐘調》－クク上上ク上ㄗ《盤涉調》－ㄩ七七八八七八ㄗ；《大食調》－クク八八ク八ㄗ；以五絃譜翻譯七撥的使用例，見《芝裕泰栄譜》，《雅乐》第一集（1955年版）．

《平調》，后者用于《大食調》，从《敦煌譜》第一群曲中譜字用法上，也能看出有相类似的現象.

原来在中国音乐里，終止音是占着非常重要的位置的，普通在一曲的末尾給以那一曲所用的調的主音，很少用屬音的.于是作为一般原則的，就是在本譜，也可以作这样看法的，凡終止于宮的曲子是宮調，終止于商的曲子是商調.这样即使終止音和終句譜中某些音不一致时，我們也应該以这种程度的不同来考慮調弦.根据这些原則，再將本譜三群曲所能見到的三种調弦来推定一下.

第一群的調弦

这里使用的譜字有十五种.

弦						
IV	工 76	○	八 84	丨 3	○	也 13
III	ク 86	○	七 113	○	く 205	之 28
II	乚 18	○	ス 173	十 23	乙 11	V 75
I	一 42	○	○	几 54	○	○

其中和終止音有关系的虽然仅有三例，但它是可以存在的譜字，"乙"是不是"乙"——这疑問也会有的，总之，用起来看吧. 通观第一群，有用"十"的(第1,2,4,5)，也有完全不用的(第3,6,8,9,10,). 前者之中，用"ス十乙"的三曲(第1,2,5,)看来好象是通于二个調子，但不能不認为在某一地方是有錯誤的. 为什么呢?因为若用"十"就舍"乙"，用"乙"就舍"十"，这是調弦的原則.所以在五度关系中有二調連用"ス十乙"相連的譜字，除了假定其为書写之誤以外，就沒有其他方法可解釋了.現在把这群的全部乐曲暫时作为用"ス乙"的两种，来推测它共通的調弦，有如次的三型(以下在表示調弦之型时，暫定对于第IV弦給以日

本雅乐最多使用的a音).以"○"号表示結句的譜字.

I II III IV																
a—H d g a		○一		几ㄴ	○ス	ナ	ㄴ	レク	ヒㄴ	○三○八	ミ丨	ㄚ				《变征調》《变宫調》
b—A d g a	○一		几	ㄴ	○ス	十	ㄴ	レク	ヒㄴ	○三○八	ミ丨	ㄚ				《变征調》《变宫調》
c—E A d a	一		几	ㄴ	○ス	十	○乙	レク	七	○ㄋ	ミ	丄	○八	丿	ㄚ	《变宫調》《角 調》
七 声	角	变徵	徵	羽	变宫	宫		商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商	
	羽	变宫	宫	商	角		变徵	徵	羽	变宫	宫	商	角		徵	

在这三个調弦里,共通結句的四譜字的音,是相当于角、变征、羽、变宫的某一个的.由于譜字的位置,結句中的"ス""ㄋ""八"这三个,各别用作"十""乙""丨"的半音下声的譜字,因为有了这样的关系,所以那里只能是变宫或者是变征,即拿这几个譜字的声作为主声的时候,只有选取二变調中的任何一个,那是不必說的.在唐末也有二变調的存在,是令人稍有意外之感.可是查一查結句以外的終止音或曲子中間的終止音看,就会发現有商、角、变征、征、变宫这些声.尤其《傾盃乐》的終止音是可以讀作商的,假如因此就可以把这曲子判定为商調的話,那末將会与文献古籍的記載一致.可是假使在唐末的时候,变宫調或者变征調事实上是存在的話,那也沒有問題,自然沒有勉强解釋它为商調的必要.但a,b,c三型的調弦中,那一个是較为更合理的,却难决定.若从这三个里面选擇一个的話,就打算选a,那么第7,8,9,10四曲里可以看到"一ㄋ"(例十九)的音是相当于八度的关系,所以我以为选a是較b、c更好一些的.因而根据a調弦来歘一歘《傾盃乐》吧,它和第二群的同名曲是有若干相合之点的,从而判明这两个曲是以同一曲子为基础,可是这两曲的曲調一开始就有相互不同之点,这不是因調弦而来,如譜

字所表示，是由于琵琶弦柱的音位关系，仅从这些关系，即可推知在二曲之間出现了曲調的上向性和下向性完全相反的东西（╱表示上向性，╲表示下向性）

《倾盃乐》
第三 III—IV III—II—III II IV III—I II III
第十二 I II III II — III — IV III I III II III—

第二群的調弦

这里使用的譜字有十五种，

弦	譜字					
IV	丄	○	八	丨	○	ㄨ
	47		39	76		8
III	㇇	○	七	匕	○	之
	39		74	169		63
II	乚	○	ス	○	乙	○
	105		92		165	
I	一	○	工	几	○	丩
	69		17	84		5

根据这些譜字；有下列三型調弦的可能。

I II III IV															
a—A c e a				一	工	○几○乚	丩ス	乙ク	七	○匕	之上	八	○丨	ㄨ	《宮調》
b—A d e a				一	工	○几	丩○乚	スク	乙七	○匕	之上	八	○丨	ㄨ	《宮調》《商調》
c—A c d a	一	工	○几○乚	丩スク	乙七	○匕	之	上	八	○丨	ㄨ				《征調》
七声	角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商	

在这些調弦里，結句的声是宮、商、征之中的某一个，試一查各曲結句以外的終止音或中間終止音，就会看到有宮、商、征、羽等音．可是把重点放在結句最后的声上时，那末 a 就終止于宮調，b 也就終止于宮調（一部分商調），c 則終止于征調或宮調的屬音（征）．就是象《傾盃乐》，《伊州》这一向認为是以商調而著名的曲子，在本譜是不可能讀作商調的．a和《风香調》同型，b 和《双調》同型，在日本所傳，《风香調》是作为《黄鐘調》或《盤涉調》（幷作《羽調》）用的，《双調》作《一越調》（《商調》）用．在这三型的調弦上，其第I第IV弦之間是正确地形成八度关系这一事，从《心事子》的一节有相似八度关系的曲調里得到了确实的証明．



因此"一"="⊥"，"ㄦ"="丨"，所以認为第Ⅰ弦和Ⅳ是有八度关系的那是确当的了．那末在以上三型的調弦中，究竟应該选取那一个，关于这一点，因为在唐代宮調是較征調用的多，《风香調》或《双調》都是当时旣已存在的調，所以先选擇 a，b 两个，其次由于和第三群上也有的《伊州》（第24），《水鼓子》（第25）作了比較研究之后，才确認了 a的正确性（这一节以后詳述）．

第 三 群 的 調 弦

这里使用的譜字有十四种。

IV	丄	○	八	○	ム	○
	22		22		31	
III	ク	○	ヒ	○	ㇳ	ㇶ
	53		90		33	49
II	ㄴ	○	メ	十	○	レ
	15		74	87		14
I	一	○	工	○	フ	○
	60		25		69	

依此就有四种調弦的可能。

I	II	III	IV															
a—A	#c	e	a	○一	工	フ レ	ス	○十 ク	レ ヒ	ㇳ	○ㇳ○工	八	ム					《宮調》
b—H	#c	e	a		○一	工 レ	フ ス	○十 ク	レ ヒ	ㇳ	○ㇳ○工	八	ム					《宮調》
c—A	H	e	a					○一	工 レ	フ ス	○十	レ ク	ヒ	ㇳ	○ㇳ○工	八	ム	《征調》
d—E	H	e	a		○一	工	フ		ㄴ	ス	○十	レ	ヒ	ㇳ	○ㇳ○工	八	ム	《征調》
七声				宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	

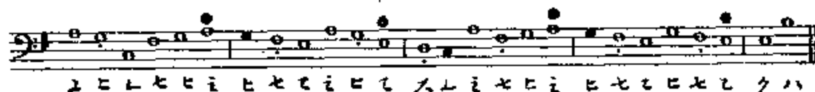
在这些調弦里，結句声是宮、商、征中的任何一声，——查各曲結句以外的終止音或中間終止音，就会看到有宮、商、変征、征、羽、変宮諸声。但以結句最終之声为重点时，a，b成为宮調，a，d 征調。a 和《玉神調》，c 和《风香調》，d 和《黃鐘調》都是同型的，不問是那一个，它都是唐代有过的調弦，所以取舍很难，不过c和d在这里有不能不將其作为唐代俗乐中不常用的征調处理的困难，所以选用了a，其是非立刻就会明白的。如上所說，把第二群及第三群內同名曲《伊州》，尤其是《水鼓子》，依照所給予的推定調弦（即都是a）来談，来作比較研究，以决定两个調弦，使它

有相互的关系，这是最方便的办法.

作为第二群及第三群的調弦而被推定的各个a調弦是否正确，在下面作一具体的說明来看，我想翻譯《水鼓子》(第18、25,)的曲調作一个例子，这两曲可以对照的是第18的全曲和第25的前半部而已.这里且把相当于两曲的开头部分——大約是第18的前半和同此相等的第25几乎是1/4的乐段譯出来（五綫譜上的全音符是原譜大字，黑符头的是原譜小字）.

第18《水鼓子》

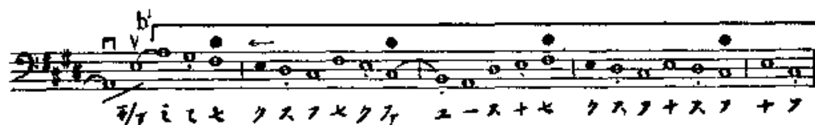




第25.《水鼓子》







把这两曲比較一下，它是有非常符合的和不相符合的地方，其中我想先把被認为是反复同一主題的那一部分来研究．所要考驗这調弦正确与否的关鍵便隐伏在这里．比較这譜上的 a 段和 b 段，彼此不同的地方，仅仅是三个乃至四个音，可是表示其不同的音而成为問題的几个譜字（在第 18 是 ヒマスム；在第 25 是 セクフア）在各个主題的其他部分，却是表示妥当之音的譜字．那末这事实在在說明两曲的曲調至少在这部分是完全不同的．因此，若把两曲的仅少的部分，就是說把 a，b 这两乐段任何一方面譜字的音是对的，把那些譜字，和由相对的位置所求得的他方面的譜字互相更替的話，例如a段的“ヒマスム”若依照 b 段，就会成为“えヒマア”，若b段的“セクフア”依照a段，就不得不是“ウフユー”，那末 a 段和 b 段須有二十个以上的譜字然后 a b 两段的曲調才能一致．因为使这样相当長的两个曲調互相一致，对于調弦不会只有偶然存在的理由，所以关于a段的 II III IV 弦和关于b段的 I II III 弦的調弦，不能不說是正确的．因为在包含着第18的第二群，I、IV 弦如上例第（25）是有八度的关系（卽由第 18，25 的其他部分的比較也是明白的），在包含着第25的第三群，III IV 弦的关系只能作四度音程来考虑的，所以結果是要主張二、三群的各个 a 調弦是适当而正确的．

明白上述事实后，就可以知道上例两曲中，所以在曲調上有不相符合的緣故，只能認为是两曲中有一部分写錯了，而决不是調弦推定的錯誤．原来这两曲的曲調或多或少是有其差別的，就从表示譜字所在的琵琶弦柱的音位关系上也可以得到理解的，例如在两曲之間，有曲調的上向性和下向性这两者完全相反的現象出現，由此是可以作这样看法．例如：

《水鼓子》 第18…………… IV III — IV III 丨乏七上七

《水鼓子》 第25…………… ㄅ七ス七ㄅ III

假使把这些小小的差别置之度外，那末可以說第18 25两曲是有很近似的曲調.《伊州》和《水鼓子》一比，就不是这样一致了. 这并不是調弦有所不同，是因为两曲的曲調原来就是有相当的差别的.其确証只要从如次的弦柱音位的关系也就很可以理解的吧.

《伊州》 第16………… II III — I — II — I — ㄴ乏七ㄴ一几乙ス卜ユ一

《伊州》 第24………… I — II — III — IV 一ユフユ一レス十七乏七ム

《敦煌琵琶譜》就是这样把它的三个調弦推定了，可是唐代名曲的《伊州》，通过了第二群，第三群的調弦，在想象上应該是商調，但并不是商調，关于这一点，我要說明一下，大約因为本譜是把唐末以后已經变化了的曲风承襲下来的緣故吧.

对于以上三型的調弦給予以暫定音的时候(第Ⅳ弦作为a)，这三群各别的譜字所有的音列如下表:

	A	H	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	a	h	c'	#c'	d'	
第一群		○一			乙 ㄴ		○ス	十	乙	レ ク		七 上	○乙 ○八	乙 丨		ヤ	《变征調》《变宫調》
第二群	一	ユ	○几 ○ㄴ		リ ス		乙 ク		七	○ㄴ		乙 上	八	○丿		ヤ	《宫 調》
第三群	○一	ユ		フ ㄴ		ス	○フ ク	·	レ 七		乙	○乙 ○上	八		△		《宫 調》

六、敦煌譜的表現方式

关于《敦煌譜》譜字所表現的音的时值或其他符号的若干考察.

本譜或《天平琵琶譜》、《五弦譜》的譜字，不管它是那一种，形在体上总是在大型字上夾杂着小型字（有几处因脫漏而用小字补上的（第3、5），則又当别論.这大小字的差别是什么意思呢？还有对于每个譜字所表現的音的时值，又是怎样的东西呢？由于种种比較的結果，唐代的琵琶譜，在原則上可以認为对于每一譜字，是給以（某种）一定的音值的，这点是因《五弦譜》的研究已經弄明白了的. 即在本譜也可以作同样的想法；字的大小較之音的長短，仿佛还有旁的意义.其所以这样說，是因为大小字的成为一組所表現的，常常是关系于同一条弦的緣故. 例如："几_""フ"和第Ⅰ弦有关，"ス"和第Ⅱ弦，"七""之"和第Ⅲ弦，"八""丄"和第Ⅳ弦有关.《傾盃乐》（第 3）所見到的"乙"是少有的例外，这一个所謂例外，是由于难以分别之点而說的，因为"乙"說不定就是"乙"。假定是"乙"，那就是第Ⅱ弦.我想暫时对这个疑問的解釋留在以后再說.

ロ　本譜除第1，2两曲以外，所有譜字每隔几个，在譜字的右肩上就附有这个符号"ロ".这在日本雅乐上，毫无疑問是表示太鼓——也叫作乐太鼓的打击位置，和"百"或"●"号是一致的. 这打击位置叫做拍子.因为拍子原則上是有一定的間隔，所以两个拍子間的音的長短，应該是相对地相等的.所謂本譜每曲二拍子間的譜字，都有一定的数目，这表示每一譜字自有一定的音值.尤其是在各曲的終結部分，多数都有特别的拍子，因而使这一部分拍子間的时値就縮短了.一譜字所有的时

*譯者按：在我國詞曲譜上叫做"板眼".

値，大体上是等于日本雅乐的一拍——对太鼓拍子說，称为"間拍"*等于全音符或倍全音符，把它来数一数，是相当于四呼拍，或八呼拍.于是每隔六个譜字有一拍子的曲子叫做六拍子，四个的場合叫四拍子，八个的場合叫八拍子，不問是那一种，在本譜上都可看到．又沒有拍子符号的乐譜也見于《天平琵琶譜》、《五弦譜》或本譜的第1号和第2号譜.把本譜有三种拍子的曲子分別列表如次：

拍子
- 四——第11
- 六——第4,5,6,7,9,13,14 15,16,17,18,19,22,23,24,25
- 八——第3,8,10,12,20,21.

日本雅乐，以四拍子和八拍子的曲子居多，但《敦煌譜》里六拍子的曲子非常多，因为拍子間的时値是相等的，故太鼓的拍子明白以后，凡乐譜譜字有所脫略的，或是某音必須延長的，或某音是需要縮短的，是都可以充分想象出来了.

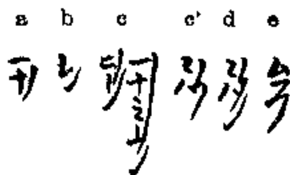
火　若譜字需要表現一拍子的$\frac{1}{2}$的时値时，就可以插进"火"（卽出急之意）就行了，这字出現在《天平琵琶譜》、《五弦譜》、《博雅笛譜》和本譜的《傾盃乐》，（第12）等，可是脫略的地方也不少.

丁　和"火"相反，表示二倍或二倍以上的时値，就用"丁"字．这是停字的簡写；是停止彈奏，等待一下的意思，正相当于休止符，有时也可作延長記号看.这記号在《天平琵琶譜》或《五弦譜》上也見到，附着这个記号的譜字所应有音的延長和休止的程度，只要一查拍子同譜字的数目，就能理解（第4,6,10,13,18,19,20,25)．在翻譯曲譜上表示丁字，是在音符上附了这一符号"⌒".

●　譜字的右側附有"●"这符号，究竟是什么意义呢？这符号也出現于《天平琵琶譜》和《五弦譜》.其正确的意义現在还未弄明白，在本譜上，附有"●"符号的譜字排列得比較整齐，一見之下所引起的印象，仿

佛它是插进太鼓拍子之間的短拍子的符号.可是和《五弦譜》作了比較研究的結果,决定認为是小拍子以外的符号.

还有其他符号,如在譜字的右側下面所引的各种斜綫.因为这祥的符号在后代的琵琶譜上，都不用的，所以对于这些符号的意义和演奏法,不过是若干的想象而已.



可是从若干例子看来，附有斜綫的两个譜字，明明是相当于一拍子,所以这符号,也有断定是一种緩徐的經过音(第21,22,23,25).❶

a 是表示把两个或两个以上譜字的音(《天平琵琶譜》上有四个譜字的),用下撥(⌐)自低弦向高弦作連續的彈奏;b则与之相反,可能是象日本雅乐的反撥(擀后)一样,用上撥彈奏; c 是a,b的混合奏法,大概是先用下撥自低弦彈高弦,再用上撥自高弦彈低弦的二重彈奏法.c' 是不是c符号的草書体裁呢?因为c是在第二群的結句,c' 是第一群的結句中出現,所以c和c' 大約是表現同样的奏法. 这样的看法大致是不会錯誤的.d可能是在c'之上更加一上撥的奏法，以上自a至d也見于《五弦譜》中.e(第25)这样的記譜法是完全不明白的，象这样的符号把它和其他乐譜再三作比較研究之后,我想其意义是会漸漸明了起来的.

---

❶ 唐代音乐的一拍子仿佛是緩慢的，在这一拍子之間要奏二个乃至四个譜字的音;是不可用急速的琶音彈奏的.假使用急速的琶音彈奏的話；那末它就会和日本雅乐所承襲下来的撥撥(琵琶的标准奏法),差不多每一譜字都用急速的琶音演奏法之間沒有什么区别了.

这里我还想談一谈在本譜中的其他記号，如表示構成关系的术語和記号，这些曲子有半数以上(第4,5 7,8,9，13,14,15,16,17,19,20,25)，是前后两部分構成的，即在区分为前后两部分之处，注以汉字，其中虽然也有完全不画分的，和同名曲子一比較，也就知道它是由两部分構成的(第24)．两部構成曲的前一部分叫做“头”，后一部分叫做“尾”；反复前部称为“重头”(例如第2,6,9,19,20)，反复后部称为“重尾”(例如第20)．把前后部一一反复，就叫做“重头尾”(例如第4,5,7,9,)．其中也有只写一个“重”字的(第13,14,15,16,17)．又有在一曲的某处反复一部分的时候，为了表示它的位置存在，就用“住”(例第6)“記”(例第9)“王”(例第17,18,19,20)“今”(例第20,22)，“合”(例第22)等汉字．❶关于乐曲的形式，因为和其他古乐譜，日本雅乐名曲，特别是日本雅乐中的唐乐，有不能不合併考慮的問題，在此一切从略．

七．演奏的实际

本譜依照如上所論方法解釋的时候，虽然还不能認为充分，但已可把它翻譯为五綫譜．留在后面的，是这些曲子过去如何演奏的問題．

凡現代人，不管是誰，当他听到了一群由全音符構成的乐音，既單調又无緩急之分，恐怕不会輕易地相信这是唐代音乐，可是当时曲調的基础完全是这样的．但并不是說，因为它是琵琶譜，所以曲調是特别朴質而單純．就当时音乐而言，曲調乐器的演奏曲調，是以齐奏为原則的，不过由于所用的乐器不同而有差别．例如横笛就多少可以潤色曲調了，但是不必作此設想，以为当时的音乐，只要把乐譜表面上的音演奏出来就行了．唐代音乐比之今日西洋音乐固然是非常簡單，但是它也有其含

❶ 《五弦譜》、《博雅笛譜》用“同”字．

譜的一面，就是唐乐的演奏仿佛有了一种暗記在心里的方法，因此只就琵琶来說，在日本雅乐自平安朝以来，一向是綿綿不絕地傳到了今日的技法，可能是在唐代就已存在了的．这些技法却完全不出現于乐譜的表面．其所以不出現的原因，由此就可知道是有的．現在把日本今日琵琶所傳的技法，列举如下：

一、搔撥　是琵琶的标准奏法，就是用下撥(冂)从低弦起，依照琶音奏法，把低弦的散声和所要彈的乐譜上的音一起彈奏出来．*

二、割撥　一名"悬彈"，用"搔撥"分别彈奏两条弦的奏法叫做"割撥"．

三、一撥　只彈一音的奏法．

四、反撥　和"搔撥"相反，用"上撥"(V)，从高弦向低弦彈出的奏法．

五、弛　在同一弦上，用"搔撥"彈某一相位上的音，在此音尙未消失之中，卽將按指离开音位，就可以听到下位的征音．

六、叩　象"弛"的奏法一样，先彈出了两个音，再回到原音．

七、搔洗　把相鄰二弦同时彈出同音来．

表示这些技法的东西，在唐代的譜上并未明确的出現，可是不能因此卽說当时沒有这些技法。与其这样說，不如說演奏者大概是应該适当地运用这些技法来演奏的．倘若演奏者只要把这簡单的乐譜上見到的东西彈奏出来就行的話，那末就沒有必要去提在历史上留名的琵琶名

---

*譯者按：为了說明搔撥的演奏法，引《乐家录》卷九(280頁)搔撥的解釋如次：例如譜面上有三个譜字，各有一拍子記号，就要用此撥法彈奏．彈"下"音时，用下撥一起彈出"下夕上"三个音来，彈"コ"音时，用下撥一起彈出"コ夕丄"三个音来，彈"乜"音时，用下撥六彈出"乜"字一音；(又引同書(281頁)懸彈项的解釋，譜面上有乙八兩个譜字，并附有拍子記号和朱色的点綫，先彈"一乙"兩音，接上去就按"八"的音位而彈夕丄这兩条弦)．

家了。

調弦：E H e a



1＝搔撥　2＝割撥　3＝一撥　4＝返撥　5＝弛　6＝叩　7＝撥洗

还有一点可以从日本雅乐而想象到的，就是在依照着正常节奏的奏法以外，至少还有两个变态的节奏存在着。一个叫做“只拍子”，另一个叫做“乐拍子”，但非專用的名称。現在拿《敦煌譜》的《水鼓子》(第18)为例，就是把这一譜字作为八呼拍或四呼拍看的：a是正常的节奏，b是“只拍子”，c是“乐拍子”，各个都是有其特色的节奏。



如上例所理解的，b是一短一長的节奏；c是有切分音的节奏。象这样的节奏，并非古代日本人所发明，而毫无疑問是从唐人承襲下来的。又在乐譜上一見就知道是a的奏法，是不是可以变更奏法，它是否可以变作b的节奏，又是否可以变作c的节奏来奏演呢？当然这不是随便說的。由于时間和地点的关系，a，b 或c 說不定是有种演出上限制存在。如

此，从本譜起，就是《天平琵琶譜》，《五綫譜》，其所表現的曲調，在外观上都是非常單純的（簡單的），可是在实际的演奏，因为有了这样的方法，如加用上記的特殊的技法，变更节奏，那末大約不至于如現在人所想象的那样，是极其單調的东西．琵琶在乐器的構造上說，是不适于自由彈奏曲調的．可是象横笛这样的乐器，就可以有相当的自由，使曲調作裝飾化的演奏．笙或筝和琵琶作齐奏时，在这齐奏的曲調上是要奏出几重特殊的和音，[1] 筝也和琵琶一起作特殊的琶音的奏法．因为有了这种种因素，那末，那合奏听起来，也許就会令人覺得意外的有趣．今日的日本雅乐果然是有了相当的变化，但是那样的彈吹特技，就是在今日的日本雅乐中，还是相当正确地保持它的傳統．

八、結　言

我对解讀《敦煌琵琶譜》的中心意見，已如上述，今再把其中的要点来說一說．

一、本譜是把自唐末至五代初期大約在中国西陲所流行琵琶曲三群二十五曲收为一卷．

二、唐代的琵琶因其四弦四相而有二十个音位，所以用了二十个譜字的乐譜．这和日本雅乐的琵琶或它的乐譜是同样的．本譜的譜字和属于唐代乐譜系統的其他《琵琶譜》、《五弦譜》、《笙譜》（管名）、有共通性，很能发揮唐代的特色，这是它和后代的琵琶譜字稍有不同之点．

三、本譜用若干为后代乐譜所未見的演奏符号，至其意义如何，今日还只能对它作某种程度的想象而已．

四、本譜的每一譜字差不多是有相等的音的时值，又用了“大”，

[1] 林謙三：《笙律二考》（《奈良学艺大学紀要》）第三卷三期1954，18頁．

"丁"的記号来表示它的时値，因为它完全不用如后代的乐譜上表示种种技法的譜字和符号，所以表面上是非常的簡單．但是演奏起来不仅是表面上的东西，是可以这样看的。

五、唐代的琵琶用了种种調弦法，本譜明显地用三种．而第一第三群的推定調弦，由于比較研究，差不多可以判明它，是正确的．

六、《傾盃乐》、《伊州》在唐代作为商調的曲子，那是很有名的，但在本譜究竟是不可以判讀为商調的．这說明了唐末已經有这样的异調出現了．又第一群曲的調弦只能作为变調(变宫变征調)来理解，把这两点合併起来，正是反映着唐末的乐风。

七、本譜里有若干曲仅表示曲体名称的如《慢曲子》，《急曲子》之类，是盛唐所未見的，这些曲子大約是在唐的末期发达起来的．

如此，关于《敦煌譜》的謎，我相信或多或少已把它弄明白了一些，可是实际上只是提出了問題，若想作彻底的解决，还有許多地方是必須等到將来．唐代的乐譜如上所述，此外还有《天平琵琶譜》、《五弦譜》、《博雅笛譜》，其中《五弦譜》或《博雅笛譜》所有的价值在本譜以上，在今日对于这些乐譜，基础的解讀算是成功了的．可是仅这一点，我們还期待把这些乐譜打成一团，作更深的研究．因此，对于这样的研究，我希望中国和西洋的学者，予以温暖的协助．

九、附　說

本稿开头所举唐乐四乐譜上見到的曲子，总数約达九十曲．其中有关两种乐器譜的，仅《崇明乐》一曲．这在《五弦譜》和《博雅笛譜》上是可以見到的。

把这些比較一下，横笛曲譜这方面裝飾了曲調的地方，也是非常細小而有限．至于要知道当时的乐曲因乐器的不同而作如何的处理，那末

此二譜就成为非常好的参考資料，因而只把这两个譜的相当于八个字譜的八小节翻譯出来.并且后代的琵琶、笙、箏所奏的是什么曲子，我想从十二世紀的琵琶譜(《三五要录》)，箏譜(《仁智要录》)和近代的笙譜里，找出同样的曲子来和它对照一下：



《崇明乐》是《盤涉調》的曲子，因为是八拍子，所以每八小节打太鼓一次．开始是在第五小节上給以太鼓的拍子．a 是表現正常的节奏，b 是表現“乐拍子”的节奏．《敦煌譜》各曲的表現法，和《五弦譜》的表現法大致是相同的．五弦的演奏也象琵琶一样，用播撥为基本的时候，把各譜字奏为琶音时，就必須要有和音，但是应該夾杂着其他技法来演奏的，到今日詳細的情形还不能理解．由于《五弦譜》就容易認識到琵琶还有更复杂的技法，唐代的琵琶譜如上所說，从表面上是看不出那样細密的技法，但从这些簡單的乐譜中或多或少地可以見到包含着这些演奏技法的．再說到箏，它和琵琶不一样，有一种緩慢的琶音奏法．五綫譜3例

所示的曲調型叫做"静搔"，是緩慢的彈弦之意．象7例第三小节以后所見的曲调型叫做"早搔"，是急速的彈弦之意．最后笙的演奏是和音的进行，它从一和音向他和音移行的时候，是要用叫做"手移"的特殊技法，就是構成先行和音的几个音先消灭，構成繼起和音的几个音，比其他要早些出現．不过这里所譯的是多少有些不同的奏法．例如假使把《敦煌琵琶譜》的《水鼓子》(第25)最初的四个譜字移到笙譜上去演奏的时候，那末該是怎样的，下列的五綫譜就是表示它的奏法：



現在拿《崇明乐》的譯譜作一全体的观察，就馬上会理解它是以平行的曲調为主体去发揮每一乐器各自的特色．先看 a，笙的低音差不多和琵琶、五弦和音的上声是相同的，再找箏的琶音中的主要音，这也差不多成为相同的曲調；次于b，因为节奏变了，这里有些手法混杂着，若把它簡單化了，也差不多和a是同样的曲調．

这里所譯的《崇明乐》的原譜，除掉《五弦譜》和《博雅笛譜》外，虽然沒有把唐代原譜的簡素样子保留下来(若在曲調上)，把它和五弦譜等相比較，就可以知道它是相当地把唐代的原曲調保存下来了．在此我想再說一說的，是日本雅乐中的唐乐，尽管它不是当眞的唐代音乐，但总还是相当地承襲着唐代音乐的面貌，因此把流傳在日本的唐乐和唐代的古乐譜或其傳抄本相比較，可以說要了解眞正唐代的音乐幷不是不可能的．

跋

开始知道有《敦煌琵琶譜》是1937年的初夏，在某处偶然見到了这乐譜的几張照片，就决意要把它解釋明白，要把它讀通。于是由于友人平出久雄的协助，和《天平琵琶譜》合并在一起，作了一篇解讀的試論发表了，这就是《琵琶古譜研究》(1938)。其所論的核心和今日所考慮的并无大差，不过暗中摸索的繁縟冗長的考察及其反面推論之未熟的地方却不少。其后，由于解讀《五弦譜》和本譜作比較研究，使本譜未考出之点也漸漸明白了。本稿是根据作者原用英文写成的《中国敦煌古代琵琶譜的解讀研究》(1955)的稿本，再加若干資料增訂而成的。

1956年7月15日。

五綫譜翻譯凡例

一、 F記号（𝄢）之后的数字，有6字的，是表示該曲为六拍子.

二、 ●应当打太鼓的位置.

三、 ●←，→●給訂正后的应当打太鼓的位置.

四、 (●)原譜脱落了的应当打太鼓的位置.

五、 以打太鼓的拍子位置来区分音符，是为了便于計算拍子間的音符数目而設.

六、 𝅝（全音符）原譜的大字.

七、 ●（黑符头）原譜的小字.

八、 附在原譜右侧的"、".

九、 是原譜"丁"的記号，表示音符的延長.

十、 (𝅝) 需要一考的原譜字的翻譯.

十一、〔 〕內的音符是訂正过的，又由于和同型的曲調作了比較，是作为补足脱落的.

十二、〔？〕內的音符，在原譜是完全无法判断的.

十三、 ▭ 內的音符，想系原譜多余的字.

十四、 ／ 在下面添有 ／ 綫的音符是两个时，在本譯譜上是有两个二分音符左右的时值.

十五、 ////// 原譜的蟲蝕部分.

十六、 × 原譜所不能判断，而經前后同型曲調的比較研究后推定出来的音符.

十七、 ⊓ 下撥　从低弦向高弦撥彈。
十八、 V 上撥　从高弦向低弦撥彈。

敦煌琵琶譜的五綫譜譯譜

第一章

1.……«品弄»(?)

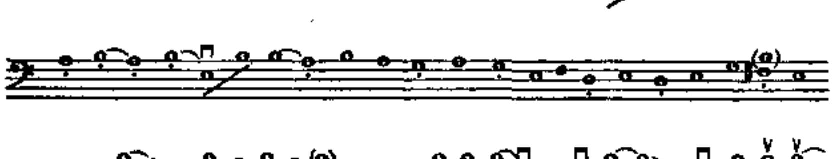


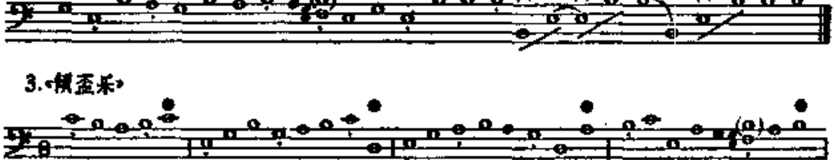
2.«一弄»(?)





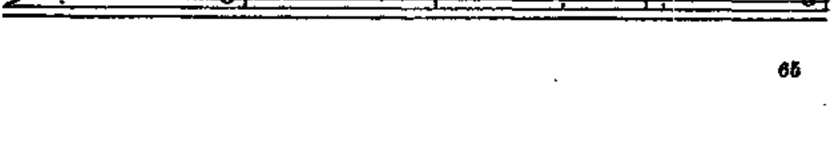






3.«傾盃乐»







4.《又慢曲子》



5.《又曲子》



6.《急曲子》



7.《又曲子》



8.《又慢曲子》



9.《急曲子》



10.《又慢曲子》



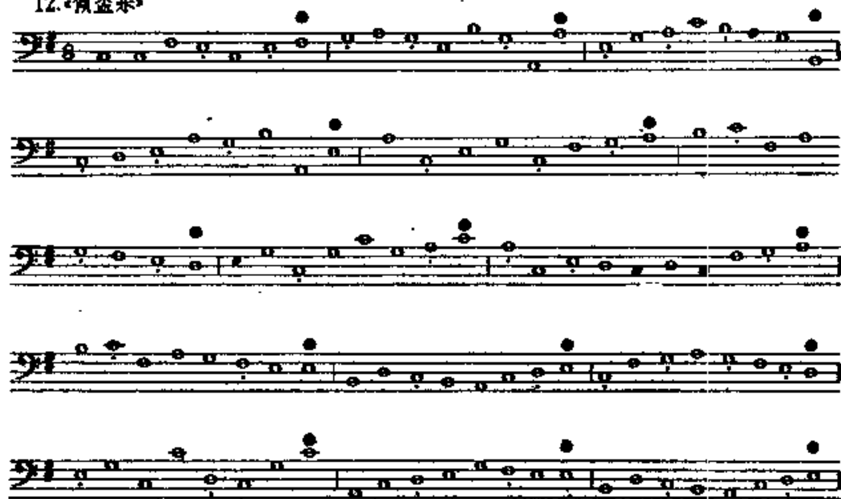


第二章

11.(佚题)

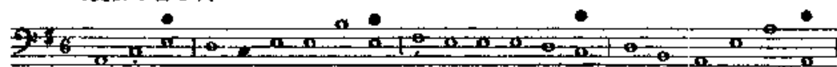


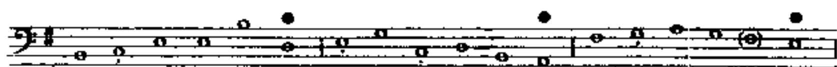
12.«倾盃乐»

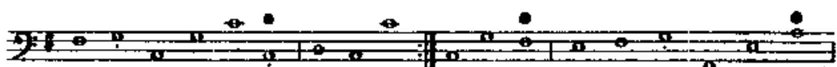


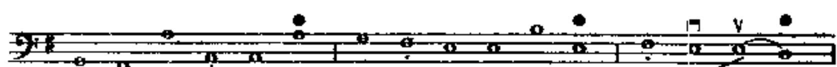


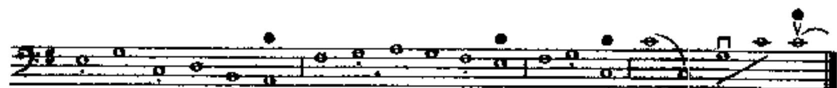
13.《又慢曲子西江月》



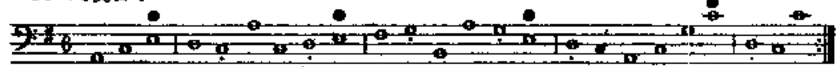


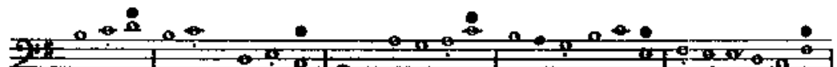






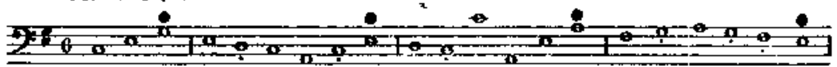
14.《又慢曲子》







15.《慢曲子心事子》

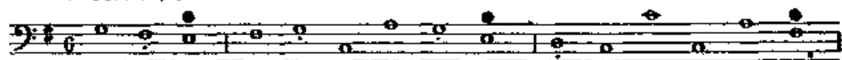


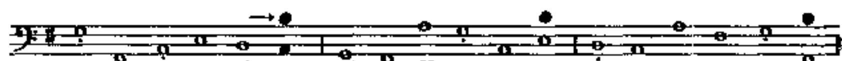


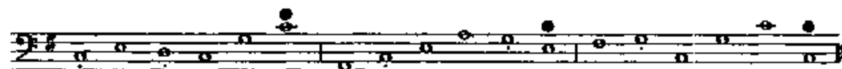


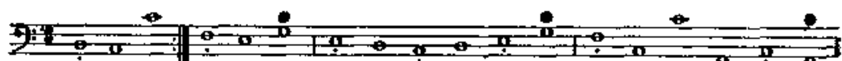


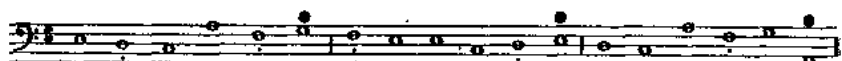
16.《又慢曲子伊州》





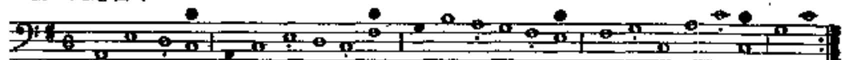








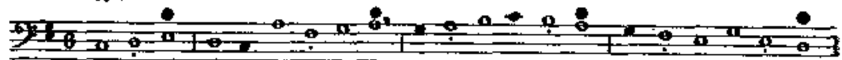
17.《又急曲子》



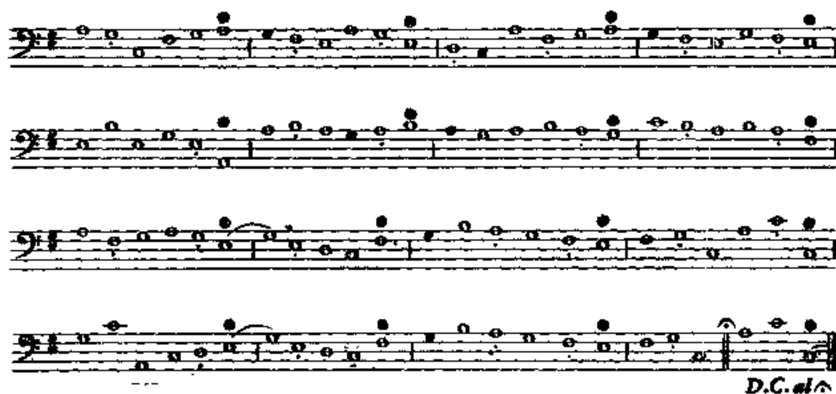




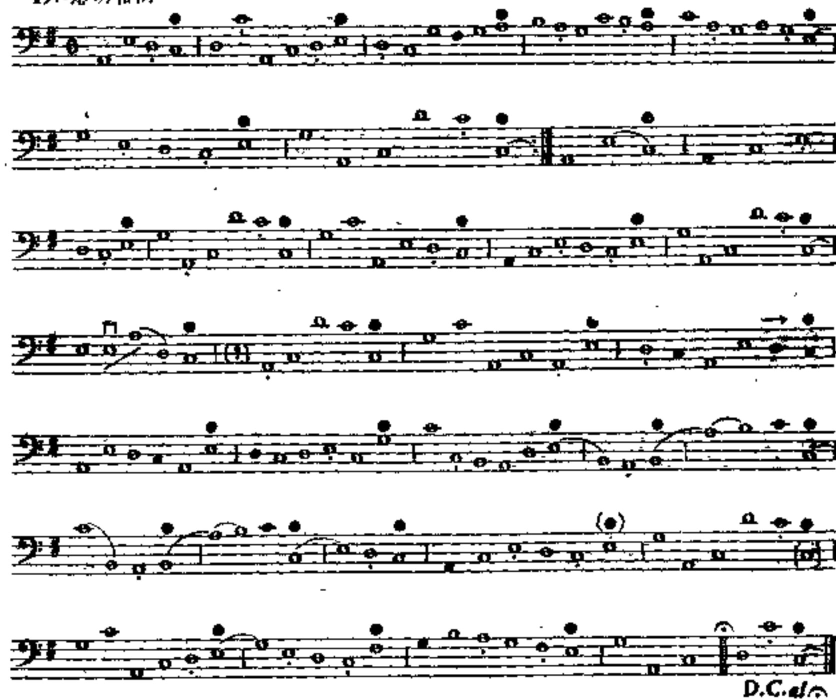
18.《水鼓子》



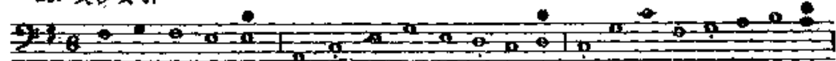


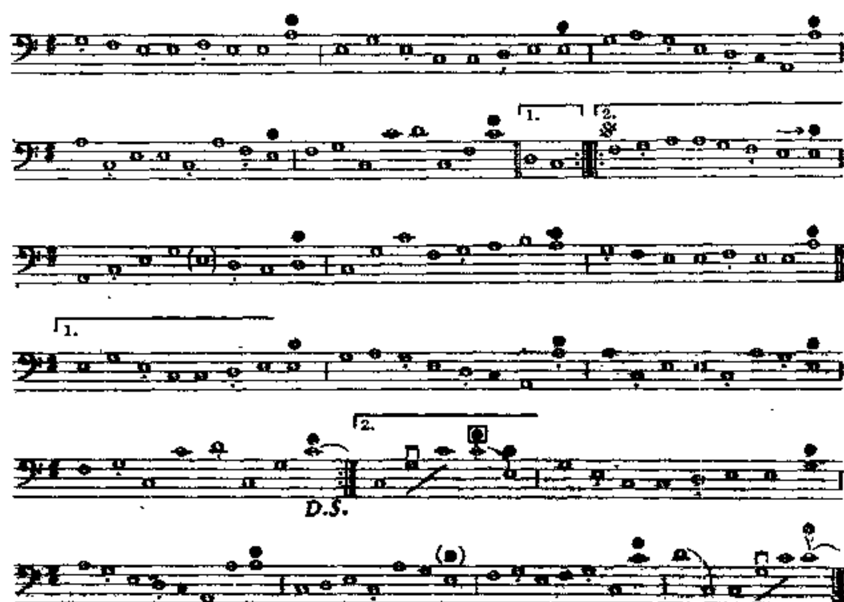


19.《急胡相問》



20.《長沙女引》



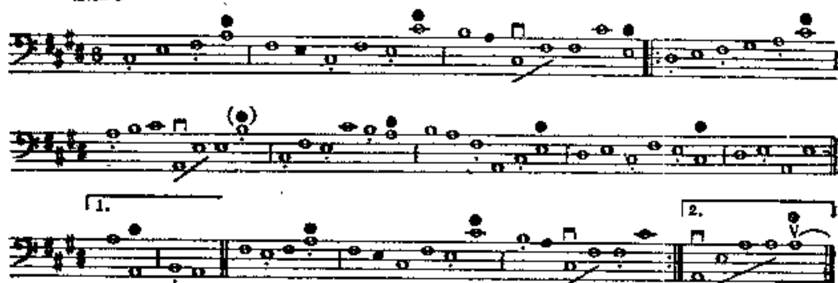


第三章

21.(快速)



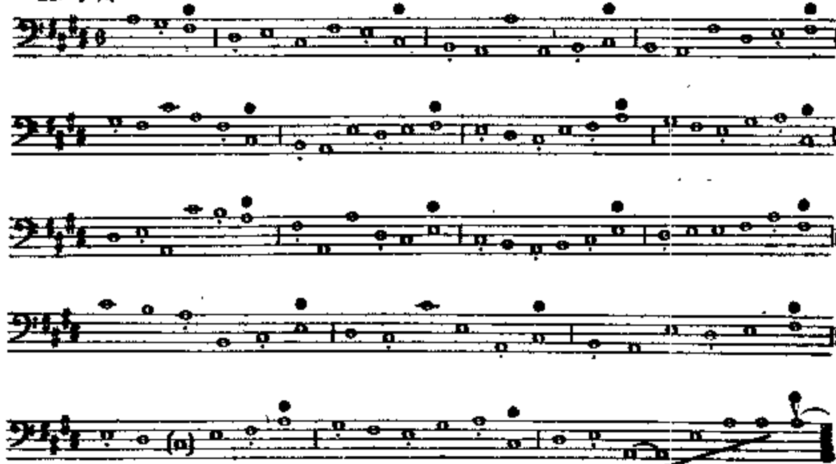
22.《撒金砂》



23.《紫富》



24.《伊州》



25.《水鼓子》

